

## 催馬楽における「同音」の実感：催馬楽曲と唐楽・高麗楽曲との距離感を探る

著者	本塚 亘
出版者	法政大学国文学会
雑誌名	日本文学誌要
巻	91
ページ	24-39
発行年	2015-03-24
URL	<a href="http://hdl.handle.net/10114/12070">http://hdl.handle.net/10114/12070</a>

# 催馬楽における「同音」の実感

——催馬楽曲と唐楽・高麗楽曲との距離感を探る——

本塚 亘

## 一、はじめに<sup>①</sup>

拙稿「催馬楽成立研究の可能性——「二重の同音性」を手掛かりに<sup>②</sup>」では、催馬楽における「二重の同音性<sup>③</sup>」を詳細に検討することが、催馬楽の成立事情を解明するための糸口となり得ることを述べた。「二重の同音性<sup>③</sup>」は、「催馬楽レパートリー内の同音」と「唐楽・高麗楽曲との同音」に分類される。「催馬楽レパートリー内の同音」とは催馬楽レパートリー内におけるある曲とある曲の旋律の一致関係を指し、律歌に三グループ、呂歌に七グループの同音グループを確認することができる。また、「唐楽・高麗楽曲との同音」とは、唐楽・高麗楽曲のある曲と、催馬楽曲との間の旋律の一致関係を指し、林謙三<sup>④</sup>によって、一八組の同音組が確認されている。いずれの同音についても、催馬楽の成立事情やレパートリーの拡大経緯を知る上で、

重要な手掛かりとなるものである。

さて、これらの二重の同音関係については、これまで林謙三<sup>④</sup>、エリザベス・マールカム<sup>⑤</sup>による検証が行われてきた。「三五要録<sup>⑥</sup>」、「博雅笛譜<sup>⑦</sup>」等の古楽譜により旋律分析を行い、その結果示された同音関係については、概ね信用してよいものと思われる<sup>⑧⑩</sup>。しかし、分析によって明らかになった「同音」が、はたしてどの程度「同じ」なのか。実際に耳で聞いて「同じ」であるとかわかるものなのだろうか。紙上に示された結果だけを見ても、あるいは五線譜に示された音符の並びや、一致率の算出結果だけを眺めていても、それを、感覚的な理解に結びつけるのは困難、という人もいる。

もちろん二重の同音のうち「催馬楽レパートリー内の同音」については、比較的容易に感覚的な理解を得ることができる。同じ旋律の歌を、詞章を替えて歌えば、「更衣」は「何為」になり、「新年」が「安名尊」になる<sup>⑪</sup>。

一方「唐楽・高麗楽曲との同音」についてはどうであろうか。唐楽・高麗楽が管絃による器楽曲であるのに対し、催馬楽は歌が主体の音楽であつて、それが同じ旋律で演奏される、ということが具体的にどういふことなのか、直感的に捉えがたいものと思われる。

そこで本稿では、現代の我々にとって把握しづらい「同音」という概念を、古人人々はどうのように実感していたのか、特に「唐楽曲・高麗楽曲との同音」について、一体どのように「同音」が認識されていたのか、音楽説話、楽書、物語や仮名日記の類から検証していく。また、ある曲とある曲が「同音」である、ということが、一体何を意味しているのか、催馬楽や唐楽曲の演奏法に則して、考えていきたい。

## 二、中世の音楽説話等における同音の意識

「唐楽・高麗楽曲との同音」について、「同音」がいったいどのように認識されてきたのかを考える材料として、まずは『古今著聞集』巻第六、管絃歌舞第七の、「大宮右府俊家の唱歌に多政方舞を仕る事」の記事を引用する。ここでは高麗楽曲（地久）（高麗双調）と催馬楽との同音関係に関する記述がある。

龍吟抄ニハ堀河右衛門宗也云々

いづれの比の事にか、大宮右大臣殿上人の時、南殿のさくらさかりなるころ、うへぶしより、いまだ装束もあらためずして、御階のもとにて、ひとり花をながめられけり。かすみわたれる大内山の春の曙の、よにしらず心すみけれ

ば、高欄によりかゝりて、扇を拍子に打て、①《桜人》の曲を数反うたはれるに、多政方が陣直つとめて候ひけるが、歌の声をきゝて、花のもとにすゝみいで、②《地久》の破をつかうまつりたりけり。花田の狩衣袴をぞきたりける。舞はて、入りける時、《桜人》をあらためて③《蓑山》をうたはれければ、政方又立帰て④同じ急を舞ける。おほりに花のした枝折てのち、おどりてふるまひたりける事也。この事、いづれの日記にみえたりとはしらねども、古人申伝て侍り。

催馬楽を歌ったのは大宮右大臣藤原俊家（一〇一九―八二二）<sup>13</sup>、高麗楽の舞を舞ったのが、陣直をつとめた近衛楽人、多政方（一〇四五）<sup>14</sup>である。

早朝、まず藤原俊家が、南殿の満開の桜に感動し、扇を笏拍子代わりにし、催馬楽呂歌の《桜人》<sup>15</sup>を歌うこと数反①。すると、《桜人》の歌を聞いた多政方は、桜の木の下に進み出て、その旋律に合わせて、高麗楽の舞楽曲である《地久》破の舞を舞う②。これは、《地久》破が《桜人》と同音関係にあることをうけての、政方の機知である。

また、舞が終わつて政方が一旦退場しようとする、再び俊家が、同じく催馬楽呂歌の《蓑山》<sup>16</sup>を歌う③。すると、政方は、その旋律に合わせて、《地久》急の舞を舞う④、という場面である。俊家が《蓑山》を歌ったのは、もちろん政方の舞う《地久》破を受けてのことで、《蓑山》が《地久》急と同音関係にあることをふまえた、こちらは俊家の機知である。

なお《地久》破と《桜人》、《地久》急と《糞山》の同音関係について、ここでは詳細を割愛するが、二組とも高い旋律の一致率を示している。催馬楽の声の旋律に合わせて、高麗楽の舞を舞う事が出来る、というこの逸話の存在によって、同音関係にある高麗楽と催馬楽との旋律の近似性を、具体的に知ることが出来るのである。

また、『梁塵秘抄口伝集』巻第十二には、

《田中井戸》、《胡飲酒》破に拍子を当てうとう

とある。呂歌《田中井戸》<sup>(18)</sup>は、唐楽曲である《胡飲酒》破（壹越調、あるいは双調に渡す）に「拍子を当てうとう」ものであるという。これは単にリズムに合わせるといふことではなく、《胡飲酒》破の旋律に合わせて、拍子を打って歌う、というように解釈するのがよい。それはすなわち、《田中井戸》の旋律を覚えていなくても、《胡飲酒》破の旋律を以て歌うことができる道理である。

対して、唐楽・高麗楽曲の旋律を、催馬楽の旋律で以て再現することも、また可能であつたらしい。大神基政（一〇七八―一一三八）著『龍鳴抄』の《酒清司》項には、

拍子八。古楽。まひなし。拍子三度拍子にあぐべし。このがく大判官つたへ申さず。ほり川の左大臣入道殿（<sup>後醍醐</sup>まゆとじめ）といふうたをふくなりと仰せらる。ことにたがふことなし。

とある。<sup>(20)</sup>《酒清司》は壹越調の唐楽曲である。「ほり川の左大臣入道殿」は傍注の通り、源俊房（二〇三五―一一二一）をさすものと思われる。《酒清司》の説は「大判官」（大神惟季、一〇二六―九四）が伝え残さなかったが、呂歌《眉止自女》<sup>(21)</sup>の「うたをふく」ことで、《酒清司》と全く違いのない旋律を吹くことができる、というのである。

この類話が『教訓抄』<sup>(22)</sup>『続教訓抄』<sup>(23)</sup>などにもある。『教訓抄』では「龍鳴抄」の説に加えて、高麗楽曲である《遍鼻胡德》（高麗壹越調、《胡德楽》とも）と、呂歌《酒飲》<sup>(24)</sup>との同音関係についての言及がある。

故入道大臣御談曰、《酒清司》并《遍鼻胡德》之破、從<sup>レ</sup>本無<sup>二</sup>師説<sup>一</sup>吹<sup>レ</sup>之。其故者、是等皆催馬楽之歌也。《眉戸自女》《酒飲》也。音振聊不<sup>レ</sup>違故也。

《酒清司》も《遍鼻胡德》も、「是等皆催馬楽之歌也」とあつて、これではこれらの唐楽・高麗楽曲が、まるで催馬楽そのものであるかのような表現である。

後者《遍鼻胡德》の説については「龍鳴抄」説を受けての附会かもしれないが、ともかくその旋律は「聊かも違はざる」ものであつた。例え師説の伝承がなかったとしても、催馬楽の旋律によつて唐楽曲・高麗楽曲の旋律を復元することが出来る。ということは、催馬楽の旋律を耳にすれば、それは唐楽曲・高麗楽曲としても、聞こえてきたはずである。

### 三、催馬楽を笛で奏するといふこと

前節で確認したとおり、催馬楽の旋律を笛で吹けば、それはすなわち唐楽・高麗楽曲として聞こえてきた可能性がある。それでは、実際に催馬楽を笛で奏ということが、上記引用の楽書類のような特殊例を除いて、ありえるのかどうか。このことについては、先に拙稿「『源氏物語』催馬楽引用再考」を受けて――夕霧の笛を、どう聞くか――で考察している。要点を整理すると、まずは、(ア) 催馬楽曲の中に楽の唱歌らしき詞章が混入しているものがあること、(イ) 『源氏物語』や『枕草子』に催馬楽を笛で奏したと解釈できる場面があること、の二点にまとめられる。

まず(ア) 催馬楽の詞章中に楽の唱歌らしき詞章が混入しているものについては、天治本『催馬楽抄』<sup>27</sup>や『三五要録』等に見られる『酒飲』の詞章や、『田中井戸』<sup>28</sup>、『大宮』の詞章に、「タリタンナ」「タリラリ」などといった、楽の旋律を口で歌った「唱歌」(「声歌」とも)に類するものが見出される。また、『源氏物語』にも、「手習」巻、母尼が、おそらく『道口』と思われる歌を、和琴の伴奏で「たけふ、ちりちりちり、たりたんな」と歌う場面がある。これにより、催馬楽の詞章と唱歌は交換可能なもので、唱歌で歌えるということは、すなわち笛で奏することもできただろう、ということになる。

また(イ) 『源氏物語』や『枕草子』に催馬楽を笛で奏したと解釈できる場面があることについては、まず『源氏物語』「帚

木」巻で左馬頭が「飛鳥井」<sup>29</sup>を奏する場面や、「少女」巻で夕霧が笛を奏する場面(「更衣」<sup>30</sup>か)が挙げられる。但し、いずれの場面についても確証はなく、確実に催馬楽が笛で奏されたとは断言することができない。

一方、『枕草子』「一条の院をば今内裏とぞいふ」の段では、二月二十日ばかりの、うらうらとのどかに照りたるに、渡殿の西の廂にて、上の御笛吹かせたまふを、高遠の兵部卿御笛の師にて物したまふを、御笛二つして「高砂」を折り返して吹かせたまふは、なおいみじうめでたしといふも、世の常なり<sup>31</sup>。

とある。藤原高遠(九四九―一〇一三)は一条天皇の笛の師である。この場面では、催馬楽(「高砂」<sup>32</sup>)が、高遠と一条天皇との斉奏によって、折り返し奏されている。

さて、以上(ア)(イ)の二点については既に拙稿で指摘したことであるが、最後の『枕草子』の場面において、看過しがたいことが二点ある。一点は、演奏された曲が「高砂」であったこと、もう一点は、それが「折り返して」奏された、という記述である。

律歌(「高砂」)は、唐楽曲である黄鐘調(「長生楽」破と同音関係にある。御笛二つして「高砂」を吹く時、いわばインストゥルメンタルとして奏されたこの「高砂」には、もちろん詞章はない。それを清少納言が耳にした時、どうして催馬楽(「高砂」)として認識されたのだろうか。

一つには「高砂」の旋律が、王朝の人々の間でよく知られていた、ということかもしれないし、あるいはたまたま彼女が催馬楽「高砂」をよく知っていたということかもしれない。

しかし、どうして彼女にとってそれが「高砂」に聞こえたのか、どうしてそれは「高砂」と同音関係にある唐楽曲、「長生楽」破ではなかったのか。これらのことを、「折り返して吹く」という演奏形態についても視野に入れながら、次節で考察していく。

#### 四、〈長生楽〉の演奏形式

〈長生楽〉という唐楽曲は、日本で新作された和製唐楽曲の一つで、一説には仁明天皇の作曲であるという。黄鐘調に属し、序は律歌「青柳」、破は「高砂」と同音関係にある。これらの同音関係についても、既に分析によつて確認されており、旋律の一致率は非常に高いものである。

まず、『三五要録』巻第九、黄鐘調曲の〈長生楽〉項にある注を引用する。

序拍子六 可彈三反 破拍子十 可彈三反 合拍子卅八。  
南宮譜云、承和御時、清涼殿前紅梅花賀時作此曲。笛則帝王御作、舞則右大臣信朝臣所作也。童男四十人著趨塵舞殿前。此舞絶。長秋卿譜云、序「青柳」歌音、破即「高砂」歌音。中曲。古樂。

「南宮譜」は貞保親王による勅撰譜「新撰横笛譜」を指し、ここに〈長生楽〉作曲の由来が記されているが、この点については別稿に譲る。

また「長秋卿譜」は源博雅による勅撰譜「博雅笛譜」を指し、〈長生楽〉序が「青柳」と同音関係にあったこと、破が「高砂」と同音関係にあったことが引用されている。現存する「博雅笛譜」ではこの注記を確認することができないが、これにより、この二組の同音関係が「博雅笛譜」の時代には既に認識されていた可能性が示されている。

さて、注記によれば、序は拍子数六で、「三反」すなわち三度繰り返して奏されるものであるという。また、破は拍子数一〇で、こちらも「三反」繰り返して奏される。序一八（六×三）、破三〇（一〇×三）で、総拍子数四八という計算になる。

また『三五要録』〈長生楽〉序、本説譜頭注には、以下のよう記されている。

長秋卿笛譜云、序一帖拍子六、可吹三反、又説二反為一帖。

問、長秋卿譜上下交不同如何

答（マ）

ここには長秋卿笛譜、すなわち「博雅笛譜」の説が引用され、二反をもつて一帖とする説があったことを伝えている。ともかく、〈長生楽〉は、序も破も、繰り返して奏されるものであったことがわかる。

『三五要録』における〈長生楽〉の構成は以下の通りである。

## 29

で区切ると、五拍子ごとに四つの旋律に区切ることができる。

一フリーズ目と三フリーズ目は、冒頭の傍線部を除いてほぼ共通の旋律であり（これをA、A'とする）、二フリーズ目と四フリーズ目はほぼ同一の旋律である（これをBとする）。注記の「拍子十」に従って、一〇拍子ごとに分けるならば、前半一〇拍子はA↓B、後半はA'↓Bとなり、冒頭句を除いて同じ旋律が二度繰り返される構造になっている。

これを考えるに、おそらく『博雅笛譜』では、序・破ともに、二度繰り返して奏される形式で記譜されているものと思われる。だから実際の拍子数は、注記の拍子数に対して、二倍となっているのである。破の冒頭旋律だけが異なっているというのも、これは「換頭」によって冒頭句の旋律だけが取って換えられるという、実際の演奏形式に即した記譜がなされているものと考えられる。

このように、〈長生楽〉は『三五要録』『博雅笛譜』ともに、序も破も繰り返して奏されるものとして記譜されていた。このことの意味を、『枕草子』において〈高砂〉が「折り返して吹」かれたことと合わせて、考え直してみなければなるまい。

## 五、〈長生楽〉と催馬楽の近似性

それでは、〈長生楽〉序、破と同音関係にある、〈青柳〉、〈高砂〉はどのように奏されるものであったのか。まずは〈長生楽〉序と同音関係にある、〈青柳〉の詞章からみてみよう。

一段 青柳を 片糸に縊りて オケヤ 鶯の オケヤ  
二段 鶯の 縫ふといふ笠は オケヤ 梅の花笠や

〈青柳〉の詞章は、『古今和歌集』巻第二十に「返し物の歌」として載る「青柳を片糸に縊りて鶯の縫ふてふ笠は梅の花笠」の和歌を、囃詞や反復の挿入によって二段に分けたような内容になっている。拍子数は十二で、二段各六。一段と二段の旋律は同一である。したがって〈青柳〉は一段分の旋律が二度奏されるのであり、なおかつこの一段は〈長生楽〉序の拍子六と対応している。前節で確認したとおり、『博雅笛譜』における〈長生楽〉序は、二度繰り返して奏される形式で記されていたが、まさしくこの記譜形式と、〈青柳〉の歌われ方とが符合しているのである。

### 〈長生楽〉序

一反（拍子六）  
一段（拍子六）

二反（拍子六）  
二段（拍子六）

続いて〈長生楽〉破と同音関係にある〈高砂〉の詞章をみてみよう。

一段 高砂の サ いさ、この 高砂の  
二段 尾上<sup>おのへ</sup>に立てる 白玉玉椿 玉柳  
三段 それもがと サ 汝もがと 汝もがと  
四段 練緒<sup>ねり</sup>染緒<sup>ぞめ</sup>の 御衣<sup>みでかけ</sup>掛けせむ 玉柳  
五段 何しかも サ 何しかも 何しかも



六段 心も急いけむ 百合花の さ百合花の  
七段 今朝咲いたる初花に 逢はましものを さ百合花の

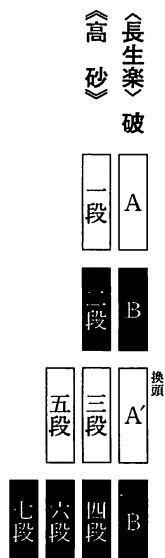
『三五要録』によれば、拍子数は三五、七段各五である。七段それぞれの旋律は同一ではないが、『三五要録』の注記によって二、四、六、七段が「同音」、また三、五段が「同音」であるということがわかる。また、旋律の分析によって、一段と三、五段の旋律が、冒頭を除いて一致することもわかっている。すると、各段を旋律によって大きく二組に分類することができる。それぞれの組ごとに詞章を並列してみれば、その対応関係は瞭然である（傍線部が変奏箇所）。

一段 高砂の サ いさ、この 高砂の  
三段 それもがと サ 汝もがと 汝もがと  
五段 何しかも サ 何しかも 何しかも

二段 尾上に立てる 白玉玉椿 玉柳  
四段 練緒染緒の 御衣掛にせむ 玉柳  
六段 心も急いけむ 百合花の さ百合花の  
七段 今朝咲いたる初花に 逢はましものを さ百合花の

これを〈長生楽〉破と対応させると、一段の旋律は〈長生楽〉破のAに相当する。三、五段における冒頭部の変奏箇所は、まさしく『三五要録』における「換頭」に対応し、また『博雅笛譜』の後半冒頭句にも対応している（A）。二、四、六、七段

の旋律はBの旋律に対応する。その対応関係を示せば、以下のようになる。詳細については末尾の訳譜を参照されたい。



つまり〈高砂〉は、〈長生楽〉破の旋律（A↓B）とその変奏（A'↓B）が、繰り返され、最後にBを加えた形式になっている。『枕草子』における〈高砂〉を「折り返して吹く」という形式は、そのまま〈長生楽〉破の演奏形式にあてはめることができるのである。

おそらく、一条天皇と藤原高遠が笛で奏していた曲は〈長生楽〉破であったのだろう。それを聞いた清少納言が、〈高砂〉であると認識したのは、たまたま彼女が〈高砂〉を知っていて、〈長生楽〉破を知らなかったというだけなのかもしれない。

## 六、おわりに

以上、催馬楽曲と唐楽・高麗楽曲との同音関係がどのように実感されてきたものなのか、また、催馬楽曲と唐楽・高麗楽曲の旋律が共通していることが、いったいどういう意味をもつか、考察してきた。中世の音楽説話、楽書等における伝承や、

『枕草子』等の記述を参照し、また唐楽曲である〈長生楽〉と、催馬楽〈青柳〉、〈高砂〉の演奏形式を考慮に入れることで、少なくとも一部の同音組については、非常に緊密な共通関係にあることを窺うことができた。

この緊密さは、次のような仮説を生む。すなわち、〈青柳〉は、〈長生楽〉序そのものであり、〈高砂〉は〈長生楽〉破そのものであったのではないか。つまり〈長生楽〉序と〈青柳〉は、また〈長生楽〉破と〈高砂〉は、異名同曲といえるのではないか、ということである。

これを示唆する材料として、本稿で催馬楽の詞章を引用する際、底本にした鍋島家本『催馬楽』がある。鍋島家本は一世紀末の書写とみられる、現存最古の催馬楽譜である。本文中の曲目題には、拍子数等の注記（本文と同筆）が見られるが、一部の曲目題に注目すべき記載が見られる。例えば〈高砂〉においては、以下のような注記がなされている。

高砂 長生楽破 拍子世二 七段（以下略）

また、〈青柳〉には、

青柳 長生楽序 拍子十二 二段各六

とある。また水調〈拾翠楽〉破と同音関係にある〈伊勢海<sup>④</sup>〉において

と記されている。これらの注記は、ただ単に、注記された唐楽曲との同音関係を示したものとしてみ捉えるのではなく、むしろもつと積極的に、催馬楽曲と唐楽曲との「イコール」の関係を示しているかのように思われてくるのである。

少し飛躍的な仮説ではあるが、催馬楽曲と唐楽・高麗楽曲との間に、これほどまでの緊密な関係が存在したということについては、これまで以上に強く意識される必要があるだろう。催馬楽と唐楽・高麗楽曲との同音関係がどのように生まれてきたのか、ひいては催馬楽の成立の問題を考えていく上で、当代の人々が抱いていた催馬楽と唐楽・高麗楽曲との距離感を、我々も実感として共有しておく必要があるだろう。

#### 注

(1) 以下、催馬楽の曲名は〈 〉、唐楽・高麗楽、その他の曲名については〈 〉に入れて示す。この表記は引用資料中にも適用している。また、曲名の表記については、便宜上分析に用いた『三五要録』（宮内庁書陵部蔵伏見宮家旧蔵、上野学園大学日本音楽史研究所紙焼本）の本文表記に従う（引用はこの限りではない）。

(2) 『日本文学誌要』八八号、二〇二三・七、一一―二八頁

(3) 「二重の同音」という概念は、先にステイヴン・G・ネルソンによって提唱されたものである。ネルソン「催馬楽雑考」『日本文学誌要』第七一号、二〇〇五・三、七二―七四頁。

(4) 『三五要録』の分析によって、律歌、呂歌の同音グループを一覧すると、以下の通りである。

律歌 〈夏引〉グループ 〈夏引〉〈貫河〉〈東屋〉〈走井〉

〈飛鳥井〉

〈我門乎〉グループ 〈我門乎〉〈大路〉

〈更衣〉グループ 〈大芹〉〈浅水橋〉〈刺櫛〉〈鷹子〉

〈逢路〉〈道口〉〈更衣〉〈何為〉

呂歌 〈安名尊〉グループ 〈安名尊〉〈新年〉〈梅之枝〉

〈山城〉グループ 〈山城〉〈真金吹〉〈紀伊州〉

〈葛城〉グループ 〈葛城〉〈竹河〉〈河口〉

〈美作〉グループ 〈美作〉〈藤生野〉

〈此殿〉グループ 〈鷹山〉〈此殿〉〈此殿之〉〈此殿奥〉

〈浅緑〉グループ 〈浅緑〉〈青之馬〉〈妹門〉〈席田〉

〈大宮〉グループ 〈大宮〉〈角総〉〈本滋〉

(5) 林謙三「催馬楽における拍子と歌詞のリズムについて」『奈良学芸大学紀要』八巻一号、一九五九・二、一三―一四頁再録、東洋音楽選書十『雅楽―古楽譜の解説―』東洋音楽学会一九六九、四六一―五〇七頁、奈良大学学術研究リポジトリでも公開されている。

(6) 『三五要録』の分析によって、唐楽・高麗楽との同音一八組を一覧すると、以下の通りである(ただし、これらの同音関係には移調が伴う)。

唐楽 壹越調 ①〈胡飲酒〉破 ↓ 〈田中井戸〉

②〈酒清司〉 ↓ 〈肩止自女〉

黄鐘調 ③〈長生楽〉序 ↓ 〈青柳〉

④〈長生楽〉破 ↓ 〈高砂〉

⑤〈西王楽〉序 ↓ 〈葦垣〉

⑥〈西王楽〉破 ↓ 〈鷹山〉

⑦〈夏引楽〉序 ↓ 〈夏引〉

⑧〈夏引楽〉破 ↓ 〈青之馬〉

⑨〈榎葉井〉 ↓ 〈葛城〉

水調 ⑩〈拾翠楽〉序 ↓ 〈竹河〉

⑪〈拾翠楽〉破 ↓ 〈伊勢海〉

高麗楽 高麗壹越調 ⑫〈遍鼻胡徳〉 ↓ 〈酒飲〉

⑬〈石川楽〉 ↓ 〈石河〉

⑭〈桔簡〉 ↓ 〈無力蝦〉

高麗平調 ⑮〈林歌〉 ↓ 〈老鼠〉

高麗双調 ⑯〈地久破〉 ↓ 〈桜人〉

⑰〈地久急〉 ↓ 〈蓑山〉

⑱〈白浜〉 ↓ 〈紀伊国〉

(7) Markham Elizabeth J. Saibara: *Japanese court songs of the Heian Period*, Vol.1, Cambridge University Press, 1983.

(8) 『三五要録』は院政期の音楽家、藤原師長(一一三八―九二二)の撰した雅楽琵琶譜集成である。本稿では宮内庁書陵部蔵、伏見宮家旧蔵本(上野学園大学日本音楽史研究所蔵紙焼本)

を用いる。

- (9) 『博雅笛譜』は源博雅(九一八〜八〇)の撰した勅撰横笛譜。本稿では上野学園大学日本音楽史研究所蔵、楽蔵堂旧蔵本を用いる。

- (10) 両氏の検証過程については不透明な点が多く、今後はより詳細な裏付けを行っていく必要があるが、本稿ではひとまずその問題を措く。

- (11) ただし、『大芹』(拍子三四)と『更衣』(拍子一三)のように、曲の長さが異なる場合であっても、共通する旋律の骨格を見出すことができれば、反復や独立旋律部を考慮して、広義の「同音」の範疇に含むことができる。

- (12) 『日本古典文学大系 八四 古今著聞集』岩波書店、一九六六、二〇〇頁。

- (13) 大宮右大臣は藤原俊家(一〇一九〜八二)で、父頼宗(九九三〜一〇六五)より藤家流催馬楽の相承を受けている。傍書に『龍吟(鳴)抄』の説として、「堀河右府頼宗也」としているが、大神基政『龍鳴抄』では確認できない(『群書類従』第十九輯、統群書類従完成会、一九三二)。

- (14) 多政方(一〇四五)は宮廷に勤仕する地下楽人である。『絲竹口伝』にも類話がある。一方『教訓抄』巻第五、高麗双調『地久』項では、藤原公任(九六六〜一〇四二)が『桜人』を歌い、『地久』破を舞ったのは、多政方の男、多政資(一〇〇四〜七七)であった(『叢山』および『地久』急については言及がない)。「俊家―政方」の組み合わせならば、政方卒去の時俊家は二七歳で、『古今著聞集』の「大宮右大臣殿

上人の時」、『絲竹口伝』の「俊家若クオハシケル時」に合致する。一方「公任―政資」の組み合わせならば、公任が既に

極官(正二位権大納言)に達していた頃の話ということになる。公任は源時仲より源家流催馬楽の相承を受けているので、源藤の流によって言い伝えが異なるということかもしれない。

『體源鈔』は両説併載。――『教訓抄』は『日本思想大系 二三 古代中世芸術論』(岩波書店、一九七三、一〇三〜四頁)、『絲竹口伝』は『群書類従』第十九輯(二五六頁)、『體源鈔』は正宗敦夫『體源鈔 三』(日本古典全集刊行会、一九三三、一〇四六頁、催馬楽の相承については、福島和夫『音楽相承系図集』考付翻刻、『日本音楽史研究』第一号、一九九六、九八〜九九頁)を参照。

- (15) 『桜人』の詞章を鍋島報效会徴古館蔵『催馬楽』(以下「鍋島家本」とする)によって示す。以下催馬楽の引用は鍋島家本により、拍子記号や小母音字等の装飾記号は省き、私に解釈し漢字をあてて。

「(一) さくら人 その舟ぢめ 島つ田を 十町作れる 見て帰り来むヤ ソヨヤ 明日帰り来む ソヨヤ

(二) ことをこそ 明日とも言はめをちかたに 妻避る夫は 明日もさね来じヤ ソヨヤ サ 明日もさね帰じヤ ソヨヤ

- (16) 「美濃山に しゝに生ひたる 玉柏 豊の明り(に) 逢ふが楽しさヤ」(「に」は他本により補う)

- (17) 「地久」破と『桜人』の組については、前掲(2)、二七頁に五線比較譜を掲載している。

- (18) 「田中の井戸に 光れる田葱 摘め摘めあこめ 小あこめ  
タリタリ 田中の小あこめ」(鍋島家本では「田中」)
- (19) 佐佐木信綱校訂『新訂梁塵秘抄』(岩波書店、一九五六)、一  
三九頁。
- (20) 『群書類従』第十九輯(統群書類従完成会、一九三二)、三四  
頁。
- (21) 「御秣とり飼へ 眉刀自女 眉刀自女 々々々々々 々々々々  
々々 々々々々々 々々々々々 々々々々々」(鍋島家本で  
は「眉止之女」)
- (22) 『教訓抄』巻第六(『日本思想大系 二三 古代中世芸術論』  
岩波書店、一九七三、一一六頁)。
- (23) 『統教訓抄』第四上(『覆刻日本古典全集 統教訓抄上』現代  
思潮社、一九七七、一四九～五〇頁)。
- (24) 「酒を飲んで 飲べ酔うて たふとこりそ 参で来る よろ  
ばひぞ 参で来る 々々々々々 々々々々々」
- (25) 拙稿「『源氏物語』催馬楽引用再考」を受けて——夕霧の笛  
を、どう聞くか——(『法政大学大学院紀要』七一、二〇一三、  
一〇、三六四～三五三頁)。
- (26) ネルソンは「三台」急について『知国秘抄』所載の唱歌譜と  
極楽唱歌の詞章、『三五要録』および『楽邦歌詠』博士譜に  
付記された笛の孔名から抽出した基本旋律を比較対照し、唱  
歌(声歌)が楽の基本旋律そのものであることを指摘した。  
また、この基本旋律が催馬楽の成立、および二重の同音関係  
の発生に果たした役割について、重要な示唆を与えている  
(「蘇る平安の音」神野藤昭夫・多忠輝監修『越境する雅楽文  
化』書肆フローラ、二〇〇九、一〇七～二八頁)。
- (27) 天治本『催馬楽抄』(京都国立博物館蔵)は天治二年(一一  
二五)の加点奥書を持つ藤家流催馬楽歌唱譜。
- (28) 鍋島家本で「々々々々々 々々々々々」となっている箇所が  
(注(23)参照)、天治本では「丹名丹名 太利々良々」、「三  
五要録」では三説を挙げ、「タリタンナチリヤ タリリラ」  
(本説)、「タンナタンナ タリリラ」(藤家説)、「タンナタ  
ンナタリヤンナ タリチララ」(源家説)となっている。
- (29) 鍋島家本(「田中」)に「多太利良利」、天治本に「太利良利」、  
『三五要録』に「タリタリ」という詞章が見出される。
- (30) 「大宮の 西の小路に 漢女子産たり さ漢女子産たり タ  
ラリヤリタンナ」なお『文机談』は、「にしのこうちにあや  
めこうみたり、あんてうすちなまめいたる」とする「ふるき  
頌」の詞章を伝えている(岩佐美代子『文机談全注釈』(笠  
間書院、二〇〇七)、一七三頁)。かつては「タラリヤリタン  
ナ」に「あんてうすちなまめいたる」という詞章をあてるこ  
ともあったが、あるいは逆に詞章が忘れられて、唱歌の「タ  
ラリヤリタンナ」が残ったものだろうか。
- (31) 『新編日本古典文学全集 二五 源氏物語 六』(小学館、一  
九九八)、三二〇～二二頁。本文にあるように、「わりなく古  
め」いた旧来の歌唱法であったか、あるいは、「武生の国府  
に我はあり」と続く詞章を、笛の唱歌によって省筆したも  
のか。
- (32) 「飛鳥井に 宿りはすべしヤ オケ 陰もよし 御水も寒し  
御秣もよし」

(33) 『新編日本古典文学全集 二〇 源氏物語 二』（小学館、一九九四）、七八頁。「左馬頭が」懐なりける笛取り出でて吹き鳴らし、「かげもよし」など、つづしりうたふほどに」とあり、笛と声とを交互に発して〈飛鳥井〉を奏したと解釈できる場面。ただし、笛の吹奏を単に「音取」として、音を取るために奏したものと解することも可能で、笛で催馬楽を奏した確例とは言い難い。

(34) 『新編日本古典文学全集 二二 源氏物語 三』（小学館、一九九六）、三八頁。「夕霧が」いと若うをかしげなる音に吹き立てて、いみじうおもしろければ、御琴どもをばしはしとどめて、大臣、拍子おどろおどろしからずうち鳴らしたまひて、「萩が花摺り」などうたひたまふ」とあって、夕霧の笛に合わせて大臣が〈更衣〉を唱和したと解釈できる場面で、岡田ひろみ「『源氏物語』催馬楽引用再考——「同音グループ」という特質から——」〔KYOTO SU REVIEW〕四一号、二〇一三・三に詳しく、先述の拙稿（25）でも考察を加えている。ただし、夕霧の笛と内大臣の歌が連続したものとすることは、「御琴どもをばししとどめて」の解釈が難しく、改めて検討を要する。

(35) 『新編日本古典文学全集 一八 枕草子 二』（小学館、一九九七）、三六六頁。

(36) 〈高砂〉の詞章は後掲。

(37) 〈青柳〉の詞章は後掲。

(38) 『三五要録』と同じく、藤原師長の撰した筆譜『仁智要録』にも、ほぼ同様の内容が載る。本稿では宮内庁書陵部蔵、廊

司家旧蔵本を参照した。

(39) 頭注の大意は「『博雅笛譜』では「三反」とあるが、上下（前半と後半）が同じではない。どういうことか」という問いである。答えが記されていないが、確かに「『博雅笛譜』では、前半と後半の旋律に若干の差異がある。

(40) 「夕」「上」「五」等の譜字は笛の孔名で、音高を表す。「百」は拍子の位置、「二」はフレーズの区切り、「世」は裝飾音、「火」「引」は音の長さに関する記号である。詳細については割愛するが、ここでは前半と後半とで旋律がほとんど共通していることを見て取ってほしい。

(41) 前半と後半の対応、「三五要録」との対応から、「百」を私に補った。

(42) 前半と後半の対応、「三五要録」との対応から、「百」を私に補った。

(43) 訳譜法の詳細については別稿に譲る。なお「『博雅笛譜』についてはアラン・マレットの訳譜方式に習い、「三五要録」と対比しながら私に訳譜を行った。Marett Allan J. "Tunes notated in flute-tablature from a Japanese source of the tenth century", Laurence Picken ed. *Musica Asiatica*, Vol.1, Oxford University Press, 1977, pp.1-59.

(44) 藤原定家「奥入」「胡蝶」巻に引かれた〈青柳〉の詞章に、「青柳 長生楽序 拍子十二 各六」とある（宮内庁書陵部蔵本——『源氏物語古註釈叢刊 第一巻』（武蔵野書院、二〇〇九年）に対校本として収載——による）。定家自筆本（第二次）——大橋本複製（日本古典文学会）による——では該当

箇所が欠丁している。鍋島家本と曲題注記が一致し、詞章本文の字母も一致しており、鍋島家本系統の本文が引用された可能性が高い。なお、小松秀美『古筆学大成 第二十四巻』に「伝藤原定家筆「催馬楽切」として収載された断簡にも、同様の曲題注記と詞章がみられるが、『奥入』の断簡であろう。小松茂美は藤原定家自筆ではなく、後代の写しと見ている。この問題については稿を改めて検討したい。

(45)

「伊勢海の 清き渚に 潮間に なのりそや摘まむ 貝や拾はむや 玉や拾はむや」

(46)

これまで、唐楽・高麗楽曲を原曲とし、その旋律に在来歌謡の詞章をあてはめたものが催馬楽であるとする言説が通用していたが、仁明期に多くの唐楽曲が日本で作曲された経緯を考慮に入れると、逆に在来歌謡の旋律から新たに唐楽・高麗楽曲が新作された可能性についても考慮に入れる必要がある。その成立モデルを、前掲(2)、拙稿「催馬楽成立研究の可能性——「二重の同音性」を手掛かりに」で示した。

(もとづか わたる・博士後期課程三年)

百

《高砂》一段 ノ 二段 オネ ノ ヘ ニ  
三段 ノ 四段 コ リ ラ サ  
五段 ノ 六段 ケ サ イ モ  
七段 ヲ ヲ ル

百

《長生楽》破  
(琵琶『三五要録』)

百

《長生楽》破  
(横笛『博雅笛譜』前半)

百

(同 後半)

百

《高砂》二段 タ テ ル シ ラ タ マ タ マ ツ ハ  
四段 ミ オ ノ ミ ソ カ ケ ニ ハ  
六段 マ タイ ケ ム リ カ ナ シ モ  
七段 ハ ツ ハ ナ ユ ア ハ マ ナ ノ

百

《長生楽》破  
(琵琶『三五要録』)

百

《長生楽》破  
(横笛『博雅笛譜』前半)

百

(同 後半)

百

《高砂》二段 キ タ マ ヤ ナ キ  
四段 ム タ マ ヤ ナ キ  
六段 ノ サ ユ リ ナ キ  
七段 ラ サ ユ リ ナ ノ

百

《長生楽》破  
(琵琶『三五要録』)

百

《長生楽》破  
(横笛『博雅笛譜』前半)

百

(同 後半)



《高砂》・《長生楽》破 比較譜 (『三五要録』『博雅笛譜』による)

百

《高砂》一段  
(琵琶『三五要録』)

タ カ サ コ ノ

《高砂》 三段 ソ レ モ カ ト  
五段 ナ ニ シ カ モ

《長生楽》破  
(琵琶『三五要録』)

換頭

8  
9

《長生楽》破  
(横笛『博雅笛譜』前半)

8  
9

(同 後半)

百

《高砂》一段 サ イ サ サ コ ノ タ カ サ コ カ カ  
三段 サ シ ム マ モ シ カ ノ カ シ モ シ  
五段 サ ャ ナ シ ニ モ シ

《長生楽》破  
(琵琶『三五要録』)

8  
9

《長生楽》破  
(横笛『博雅笛譜』前半)

8  
9

(同 後半)